



NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA

MANIFESTACIJE

STUDENTSKA SCENA

ESEJI

... [Gajin, I. Doniranje](#)

... Novaković, J. Neobično krojačko umijeće Thomasa Pynchona

... Drenjančević, Zdravko Slavonski folklorni napjevi

... Turkalj Podmanicki, M. Prilog istraživanju crkve sv. Mhovla u Osijeku

... Mrčev, A. Panonski palimpsest

... Matijević, T. Traktat o kiparstvu / traktat o ulici

IZ STRUKE ZA STRUKU

IZDAVAČKA DJELATNOST

Igor Gajin, ass.

Umjetnička akademija u Osijeku

[gajinigor@gmail.com](mailto:gajinigor@gmail.com)

## Doniranje<sup>(1)</sup>

**Sažetak:** U bogatom i raznovrsnom opusu Milorada Stojevića naslov *Doni ili vječnost najduže traje*, uz scenarij za TV dramu pod naslovom *Kineska vaza*, jedini je dramski tekst, otiskan 1979. godine u dvobroju 1-2 časopisa *Dometi*. Objavljen na pragu autorovog četvrtog desetljeća života, kada je Stojević već prepoznat i afirmiran kao vrstan pjesnik i praktičar postmoderne poetike, *Doni* je samo formalno „kratki izlet“ jer se u mnogim aspektima toga djela, žanrovski raritetnog u Stojevićevu opusu, nastavljaju autorove dominantne tematsko-motivske okupacije iz ostatka produkcije, kao i noseća obilježja autorove već profilirane poetike. Primarno, *Doni* se kroz problematizaciju „proizvodnje“ biografskoga žanra bavi nepremoćivošću isključivo diskurzivnoga zahvaćanja i posredovanja zbilje, ideološkom pozadinom diskurzivnih tvorbi, fikcionalnim karakterom žanrova koje formalno krasi „autoritet vjerodostojnosti“ i usudom svedenosti na znak kojemu referencijalno izmiče. Dodatna zanimljivost ovoga teksta jest u dekonstrukcijskom poigravanju „kazališnom iluzijom“, a vrijednost mu je svakako u anticipaciji postmodernističkih tema i praksi koje će se s vremenom na hrvatskoj kulturnoj sceni intenzivirati.

**Ključne riječi:** dekonstrukcija, diskurzivnost, ideologizacija, historiografija, postmodernizam, negacije.

Rođen u godini Titovog povijesnog „ne“, Milorad Stojević je osoba kojoj su svjetonazor te književna i kulturna biografija nastavili biti obilježavani i usmjeravani mnogobrojnim kapitalnim i mnogočemu ustrajno izricanim „ne“.

Najzgnusnutije to pobrojava Branko Maleš kada zapisuje: „Negativni 'koncept' Stojevićeva pjesništva niz je negativnih radnji negativnoga subjekta i subjektova negativnoga iskustva. Negativnost kao subjektova sudbina niz je opozicijskih – literarnih – 'uporišta' spram svijeta koji se nikako ne želi; negativnost negativnoga iskustva briše svaki idealizam kao oblik filozofiranja, tj. primanja svijeta.“ [2] Doduše, ovako izvučena iz konteksta, i za nekoga kome je Stojevićev opus možda još nepoznanica, ova Malešova rečenica zvuči kao fragment nekakvog nihilističnog manifesta radikalne anarho-terorističke frakcije. No, stvar je u tome da uz ovu dobru Malešovu vijest o Stojeviću, postoji još bolja: on je „dekonstrukcijski erotolog.“ [3]

## I. Kontekstualizacija portretom skicom

Pojasnimo li Maleša, ocrtat ćemo temeljna idejna izvorišta Stojevićeva pisma. Malešu je Koncept ono što uglavnom nazivamo paradigmom i/li epistemom, a što ovaj autor osuđuje kao horizontalni okvir i/li imanentnu strukturu matricu koju um organizacijski slijedi, ali se njome i zarobljava, a misao ukalupljuje i perspektiva joj se sužava do nesposobnosti imaginiranja mogućeg prekoračivanja. Maleš uzrok našega samoosljepljivanja Konceptom kao fundamentalnom postavkom naše organizacije stvamosti, tj. Konceptom kao više ili manje „diskretno“ dirigitiranim smjerom mišljenja, ispravno detektira u razumljivoj čovjekovoj ontološkoj slabosti koja ga navodi na trajno konstruiranje umirujućeg Smisla. Smisao služi ovladavanju kontingentnom stvamošću, stabiliziranju vlastite pozicije davanjem joj značenja, potiskivanju svega remetilačkog, a također i pomaže u kompenziranju smrtnosti simboličkim prevladavanjem vremena tako što će ga se prepričati u povijest – teleološki usmjerenu i kauzalno uređenu naraciju čija će nas poanta nagraditi s ove ili one strane života (i) svijeta, ovisno o Konceptu. Međutim, raskrinkavajući mehanizam ove proizvodnje naših totaliteta i njihova impregniranja u kulturu kroz doktrine normalizacije, Maleš svaki noseći, vodiljni smisao, kao i svjetonazorske, odnosno vrijednosne orijentire i koordinate stvamosti koji se raspoređuju po kriterijima aktualnoga poretka, proziva pseudosmislom, surogatom, zamjenskim smislom.

Važno je pak zaključiti da i Stojević dijeli Malešovu kritiku konstitutivnih postavki subjektova kognitivna pozicioniranja i orijentacije u naturaliziranoj iluzornosti autoreferencijalnoga, a nipošto referencijalnoga mapiranja svijeta, mapiranja neadekvatnoga tom istu svijetu, svijetu kojeg se žudi zaposjesti i podvrci ambicijama subjektive djelotvornosti pomoću diskurzivnoga koloniziranja retorikom ideologije racionalnosti, pa su Stojevićeve spisateljske prakse u cijelosti traganja za načinima izlaska iz opisane matrice ili barem ukazivanja na pukotine kroz koje se otkrivaju označiteljska manjkavost i nevidljivi mehanizmi diskurzivnih distorzija u našem izmanipuliranom, ali konformistički rado prihvaćanom doživljaju „prirodnoga“ kao zapravo problematično posredovanoga ili falsificiranoga. Malešovim riječima: „Pripada on (Stojević, op.a.) modelu mišljenja koje izričito ne želi 'konceptno' misliti“.[4]

Kvaka 22 je da „mišljenje koje ne želi konceptno misliti“, također je stanovit oblik 'koncepta', i to negirajućega i negativnoga 'koncepta'.[5] Što se tiče ovakve, malodušno dojmajuće, ocrtanosti putanje otpora koja iz oporbe spram Koncepta opet završava u Konceptu, samo ovaj put u Konceptu s negativnim predznakom, postignuće je barem u radosti istovalnih čitatelja, zadovoljština je u smjerovima avanture pisma, dok mentalna higijena ne može ne odisati svježinom. Napomenimo: ovaj transfer iz Koncepta u Koncept nije nimalo ekvivalentan pukoj promjeni strana ili polova na dnevopolitičkoj površini polja ideoloških konflikata jer to je samo preskakanje prepona u areni istoga režima, nego je riječ o pokušaju osovinskog preokretanja subjektivih konstitutivnih uporišta, preokretanja naglavačke budući da je transcendentno uporište iluzorno, pa preostaje proces budnoga izmicanja iz svake imalo čvršće pozicije subjekta, titranje i fluidnost unutar nenapustivih prostora (ideologiziranoga) jezika budući da pristajanje na fiksiranost, na ulogu u strukturi poretka, znači podleglost označenosti i svladanost diskurzivnim tehnikama integriranja u negirano, tj. u Značenje i Smisao kao sirenske attribute mrskoga demona ideolojskoga. Pri tome se nastoji izmuniti i pretresti ponajprije gramatika kojom se provodi, održava i reproducira ustrojavanje pogleda i mišljenja, narativi i njima nadređeni diskurzivni režimi. Povijesna točka tog preokreta jest Derridain obrat ka korijenskim dekonstruiranjima svake potencijalne (pod)razumljivosti i konsenzusa koji preko fiksiranja značenja u statičnost „istine“ bivaju kooptirani za potrebe stabilnosti režima, dakle Derridaina praksa sve dubljega potkopavanja i izmicanja najpočetnijih aporijskih uporišta, što je hvatalo zalet još od de Saussurove strukturalne lingvistike, kada je načeta „prirodna“ veza jezika i zbilje koju nam jezik tobože pošteno, bez iskrivljanja, prenosi.

Zato će Maleš u *Razlogu za razliku* obraniti Stojevićevu načelnu „nerazumljivost“ i „nemimetičnost“ kao *conditio sine qua non* i podrazumijevajuću nultu točku onih spisateljskih naraštaja koji su slijedili književnom scenom nakon iskustava modernističkih izama, poststrukturalističke lingvistike i Barthesovog sahranjivanja realizma kao bahatog predstavnika zavodljive, tzv. predstavjačke književnosti, dok će Goran Rem u Stojevića istaknuti „posebno zaoštren odnos prema tradicionalno shvaćenom problemu 'razumljivosti', odnosno mimetičkoga čitanja (kao uostalom školski usvojene navike)“.[6] Nakana je pak ovom digresijom ukazati na (kritičko) iskustvo jezika kao Stojevićevu platformu i zajednički nazivnik formalnoj i žanrovskoj raznovrsnosti njegovih mnogobrojnih spisateljskih izvedbi.

Dekonstrukcija je, naime, jedna od krovnih praksi Stojevićeva opusa, kolijevka njegova ludizma i njegovih parodija, i to dekonstrukcija po svim onim stavkama koje pregledno sažima Tvrtko Vuković: „riječ je o antiesencijalističkom shvaćanju komunikacije kao nužno nepotpune i netransparentne djelatnosti. Ni najnapredniji simbolički uređaji nisu u stanju predočavati ili odražavati materijalnu zbilju bez po svoju 'idealnost' i 'totalnost' problematičnih odgoda, nedostataka, gubitaka, isključivanja ili nadodavanja“.[7]

Odnosno, da dopunimo gorenavedeni problem rezultiranom reakcijom: „Kvorumaši znaju da svako prikazivanje ima svoju politiku (...) i da su politika i prikazivanje u temelju izgradnje i društvenih i kulturnih sustava, pa svoju tekstualnu i političku proizvodnju usmjeravaju prema dekonstrukciji najtvrdokomijih institucija diskurzivno oblikovanog svijeta: tradicije, subjekta, politike, ideologije, morala, znanja itd“.[8]

Dakako, treba razlikovati dekonstrukciju i puku kritiku: jedno je kada na tečnome književnome jeziku napišete „transparentnu“ kritiku, a drugo je kada opstruirate najsitnije šarafiće mehanizama i praksi ne samo diskursa moći, nego i same kritike. Dekonstrukcija ne želi da joj se dogodi ono što kritiku ne razlikuje od diskursa moći: posezanje za jezikom kao sredstvom dominacije i manipulacije kojim će se argumentirano/autoritativno iznositi/konstruirati istina/reduktivna fikcija u ime ove ili one vrijednosti/ideološkoga interesa kako bi se korigirao/totalitizirao društveni red/represivna hijerarhija.[9]

Na udaru (i Stojevićeva) potkopavanja nisu samo institucije (a pri tome ne mislimo na ustanove i zgrade) i nominalno afirmativne društveno-moralne i kulture vrijednosti (koje su zapravo izrežirani i dirigitirani konstrukti, interiorizirani suptilnom indoktrinacijom), niti režimi i njihove zavodljive

prakse, kao ni ideološki aparati i njihovi opsjenarski mehanizmi simbolizacije snage simulakruma, nego šifra iz jezgre principa umrežavanja svih idola i demona u igru moći, uključujući i oblike (kvazi)otpora, koji krucijalno igru čine igrom. Pri tome je jezik majka svih tih medija, modelna matrica, strukturna shema iz koje se izvode sve diskurzivne prakse, ideološke tvorbe i diseminiranja moći. Kada Stojević citatnom resemantizacijom dekonstruira/parodira književnost, na udaru je institucija, kada kroz jezik književnosti dekonstruira jezik uopće, tada je to – opišimo slikovito – zavrtnje svih ključnih ventila jer kad nam jezik zakaže, kraj je sanjivom odobravanju.

Zvuči strašno i brutalno, ali s tim smo odavno trebali naučiti živjeti, ili barem s razumijevanjem čitati autore koji nam o tome govore, kao što to Stojević čini, ne osjećajući se (p)rozvanim da bude prorok, nego se naprosto igrajući, sukladno „meta-stanju avangarde“.[10]

Unatoč medijalnim *cross-overima*, Stojevićev primarni teren jest književnost ili, bolje rečeno, tekst kao prostor gustih tragova u razotkrivanju jezika kao „permanentno ideologijsko manipulativno sredstvo“.[11] Na kraju krajeva, Maleš će baš jezik staviti na nepohvalni tron titulirajući ga kao realizatora Smisla – a što o proizvodnji smisla Maleš misli, već smo ranije rekli. Pri tome Stojevićev fokus nije na sadržaju, na predmetni dio jezika, budući da je taj dio „paketa“ tek svojevrsni *attachment* i potrošna roba ideološke prakse. Deskriptivni sloj koji će prvoloptaški čitatelj radosno prepoznati kao prepričljivi sadržaj, poruku uvezanu u književnu mašnu i osmišljivo značenje, kod Stojevića je nešto posve kolateralno,[12] pa kada se i dogodi, kada – riječima Gorana Rema – inkompatibilni leksemi sematički odjeknu, manje je bitan užitak „denotacija i detonacija“[13] beskonačno oplodujućih značenja i smislova iz gustih intertekstualnih i izvantekstualnih sprega i dijaloga, nego nam je pozornost usmjeriti na Stojevićevu subverzivnu igru i taktike provociranja jezičnoga automatizma do spektra otkrića koja je na radost čitatelja inducirao i razmnožio. Eros je to Stojevićevo svojstvo kojim napreže i cpi jezik i čitatelja, privoljava i jezik i (ustrajnijeg) čitatelja.

Otpišemo li sadržaj kao kompromitirani i kolateralni dio komunikacijskog paketa, ostaje materijalni dio medija, sam medij kao poruka, aparatura čiji sklop omogućava to notorno „prodavanje magle“, kao i „zbilji nalik“ iluzije na kojima počiva naizgledno uspješna funkcionalnost jezika, što Stojević i te kako temeljito dekonstruira. Opet, da bismo izbjegli nesporazume, to nije ona famozna začudnost, slavno rusko očudenje, nego radikalno isticanje golotinje medija – otprilike kao na primjeru onih satova koji podno kazaljki nemaju Mikija Mause ili sličnu dražesnu, *swatchovsku* ikonicu, nego odmah vidite šarafe i kotačiće kako rade svoj nimalo poetični posao mrvljenja vremena. Ma koliko nam se činilo da ga *in continuo* lijepo provodimo, a da nam je život luda avantura. Vrijeme, kao i jezik, teče, ali u (bezdanim) kriškama.

Ukratko, riječ je o tome da Stojević pripada matrici semiotičke svijesti, ravnamo li se prema onoj kapitalnoj, operativno i orijentirano neizostavno polazišnoj podjeli suvremenoga hrvatskoga pjesništva – na ono Milanjino gnoseološko i semantičko pjesništvo, odakle bih posegnuo tek za jednom rečenicom: „na prvome je mjestu shvaćanje jezika u njegovoj proizvodnoj biti“.[14] Ta svrstanost je, naime, korisna i kada posegnemo za Stojevićem romanopiscem i Stojevićevim dramskim tekstom. Maleš će tu materijalnost prije nazvati semantičko-konkretističkom, a i Rem će tu istu „osamostaljenu jezičnost“ izreći teorijski slikovitijom formulacijom, očekivano je stavljajući na prvo mjesto kada natukno niže ključne karakteristike Stojevićeva pjesništva. Tj., pod redni broj jedan stavit će: „jezična dimenzija znaka u prvom planu“.[15] Konzekventno, a što je u Removu (p)opisu dominantnih crta Stojevićeve poetike navedeno pri posljednjem mjestu kao jedno od vrhunaca ukupnosti taksativno nanizanih Stojevićevih praksi, ovoga autora obilježava i „desakralizacija poezije“,[16] odnosno: „demontaža tradicije i dekonstrukcija književnosti; riječ je o defunkcionalizaciji umjetnosti kao 'tehnologije spasa' i književnosti kao prosvjetiteljske matrice“.[17]

Svi ti navodi primjenjivi su i prepoznatljivi u idejno-poetičkoj podlozi, tematizaciji i praksi Stojevićeva dramskoga pisma u tekstu *Doni*: proizvodnu bit jezika Stojević problematizira kroz žanrove biografije i historiografije, a mnogobrojnim metatekstualnim intervencijama i autoreferencijalnim potezima desakralizira „kazališnu magiju“, pa će i eksplicitno u dotičnom tekstu navesti da je drama „patetični raspored kompozicijskih elemenata“,[18] dok jezik „osamostaljuje“ u rečenicama koje, iskreno ocijenjeno, normalan čovjek ne govori (jednome liku u *Doniju* stavlja u usta prilično tešku i rogotatnu formulaciju koja glasi: „porijeklo pozitivne uzročnosti“,[19] dok replika jednoga lika glasi: „(...) niz kombinacija koje imaju isti tlocrt kojeg čovjek mora prepoznati, bez da ga zavara forma i osjećaj za razlikovno. Tada mora reći: 'Ne, ne. Znam ja tebe, lijo, ti si demon provokacije nade, ti si to! Već sam jednom bio raspršio strukturu tvoje pojave...“).[20]

## II. Fusnotiranje kontekstualizacije

Ipak, sva ta dosad navedena Stojevićeva autorska „ne“ ne treba shvatiti jednostrano. Riječ je samo o onim „ne“ koja pripadaju autorovim odbijanjima konvencionalnoga, normativnoga i „prirodnoga“ te koja pripadaju rezultatu razotkrivajućih denaturalizacija, književno ih realizirajući kao „razigrani dekonstrukcionista“, dok će sustavniji čitatelji Stojevićeva opusa opravdano reagirati zamjedbom da u njegovu djelu i svjetonazoru postoji i pozitivno, afirmativno „ne“, prefiksno „ne“ tradiciji što (pre)biva Stojevićevom rukom preispisivana u nova značenja, statuse i odnose, u postmodernistički tretiranu tradiciju. Dakle, neotradicija, tj. baština iščitavana ne spomenički, nego sa suvremenoteorijskih pozicija razumijevanja imanentne dinamike teksta, njegove neprekidne procesualnosti kojom je obnovljiv i svjež u svakom stoljeću, nerijetko i zato što se svaki tekst osjeća dobro kad je ionako snažno poduprt mrežom svih drugih tekstova. Drugim riječima, Stojević neotradicijski aktualizira tradiciju kao atraktivan materijal književne suvremenosti, oživljava je užitkom rastvaranja dotad skrivenih nabora, oslobađa joj potencijale za nova otkrivačka čitanja, osuvremenjuje je kao partnericu modernoga pisma, intertekstualnim je dijalogom i citatnom zaigranošću vraća na scenu kao nimalo zastarjelu i otpisanu sugovornicu. Maleš će reći da se Stojević kompilacijski oslanja na iskustva gotovo svake epizode iz povijesti pjesničkih praksi „integriranjem elemenata iz 'fondova' poetičkih podloga spomenutih književnih pokreta i književnih razdoblja“,[21] premda postoji i tužnija strana Stojevićevih eklektičkih amalgama: erudijsko posezanje za zaboravljenim ili potrošenim mjestima književne povijesti kao pukoga materijala što služi „generiranju teksta iz gotovih 'ostataka“.[22]

U *Doniju* su takvi materijali „živi ljudi“, likovi su većinom povijesne ličnosti: Juraj Klović, papa Pavao III, Tizian, Michelangelo, El Greco, Cosimo de' Medici..., uz to kompilirani i s Borisom Karloffom, Wilhelmom Reichom, Lionom Feuchtwangerom (preko kojega se posredno i Brecht upisuje u ovaj dramski tekst)... Njihove biografije, povijesne uloge i ostvareni ili naknadno izrasli značaj raspršena su resursna polja značenja oko i podno teksta *Donija* kao potencijalni izvori njegova nadopisivanja i oslonci njegova sadržajnoga i smisaonoga upotpunjavanja (i danas, za razliku od vremena kada je *Doni* objavljen, daleko dostupnija i preglednija zahvaljujući internetskim tražilicama), a koja kroz ovako provedena *linkanja* Stojevićeva teksta i povijesti povratno, tragom referencijske upute iz dotičnoga dramskoga teksta, oploduju i obogaćuju Stojevićev dramski tekst. Takvo „suautorsko“ dopisivanje drame povezivanjem „napisanih“ povijesnih i biografskih priča kojima se Stojevićev *Doni* historiografskom fikcijom nadopisuje aktivno uključuje i recipijenta kao tragatelja na kretanje kroz postmoderno shvaćen tekst kao procesualnost, otvoreno djelo i legitimno višeglasje nakon što barthesovski mrtav autor više nema iluzija o homogenosti svoga autorskoga „monologa“.

Nadalje, ako ćemo se nastaviti stojićevski igrati riječima,[23] od Rezolucije s kojom rođendanski dijeli godišta, preuzima samo početno „re“ i pridodaje ih nekima od svojih karakterističnih praksi: reciklaži i resemantizaciji.

Polja semantičkoga proširivanja autorskoga traga papirom, tj. tekstualni, motivski i faktografski materijali za kojima citatno poseže u provedbi spomenutih „re-praksi“ obilati su, a to „barokno“ obilje upisanoga nerijetko je u mnogobrojnim portretiranjima Stojevića pregledno opisano kao kompilacija avangarde, oslanjanje na ukupnu tradiciju, simuliranje potpunosti (tekstualnoga) svijeta., što je tek vrh ledenoga brijega u odnosu na intertekstualne potkontinente koji kao niz referenci proviruju površinom Stojevićeva rukopisa. Jedna od ključnih Stojevićevih osobina razlog je taj intertekstualnoj i evokacijskoj širini: erudicija. Ta erudicija je gustoćom izraza vehementna, a mreža uspostavljenih značenja među upisanim tragovima i rubovima tih enciklopedijski zbijenih pojmova, imena i fakata intenzivna je i angažirana u trajnu proizvodnju značenja.

Primijeno li to na *Doni*, manje kompetentnog čitatelja možda bi zbunilo naizgled nemotivirano dovođenje renesansnih veličina u nevidljivu vezu s Borisom Karloffom ili židovom Süssom. Međutim, oba su upisana u kulturnu memoriju kao čudovišta: prvi je industrijskim radom kulture populariziran u čudovište i kao takav ostao „omiljen“, dok je drugi ciljano čitan/predstavljan/zlorabljen montiranom interpretacijom kako bi poslužio ideološkim interesima sotonizacije Židova, što dijaloški korespondira s idejnom niti u prvome dijelu drame: ljudi su nerijetko čudovišni u nastojanju da se prikažu ljudima, kao i u skretanju pozornosti sa svoje čudovišnosti na nominalna, „tipska“ čudovišta. Referiranjem na Karlofa i Süssa samo se eksplicira i protuprimjerom podcrtava proces one proizvodnje koja je jedan od kontinuiteta tvorbe i povijesti i povijesnoga narativa. Jasno, nepoštivanje povijesne logike i prividna nekoherentnost teksta, čija je ionako „labava“ suvislost prekidana naizgled nemotiviranim i zbujućim uspostavljanjem odnosa ka iznenadno novouvedenim pojavama u tekst, opravdjiva je iz perspektive Stojevićeve idejne logike kojoj je, danas bismo rekli, „klikljivo“ posluživ sav repertoar kulture. Uz to, opravdjiva je i autonomijom umjetničkoga djela i legitimirana je postmodernim tretiranjem (čitanja) povijesti u kojoj se odnosi uspostavljaju, a time i značenja proizvode, onako kako je eksponatski presložimo u muzeju naše pregomilane kulturne memorije.

Sve ove natuknice usmjeravaju ka portretiranju Milorada Stojevića kao paradigmatškog postmodernističkoga autora[24] čija se „trošenja“ i „lutanja“ odvijaju Tekstom kulture i Tekstom povijesti u dvostrukom smislu Teksta: Tekstom kao prostorom iz kojega se ne može izaći, odnosno ostvarujemo se i bivamo isključivo u svijetu znakova te svijetom kao Tekstom budući da tik do stvarnosti dopiremo isključivo označavanjem i diskurzivnim pokrivanjem zbilje. Ukratko, znakovi su i s ove i s one strane pretpostavljane granice između fikcije i zbilje, odnosno kada govorimo o stvarnosti, govorimo o govorenom. Tautologija jest bit prividne hijerarhije našega poimanja stupnjeva realnosti. Stojević spomenutom vehemencijom i – netko je negdje spomenuo – prebogatim leksikom karikira taj označiteljski totalitet za koji mislimo da staje tamo gdje prstom dotičemo predmet, pa naprezanjem jezika u svojoj spisateljskoj praksi razotkriva da je takav isti mehanizam proizvodnje kao što je jezični, tj. da je ista matrica, ista ideologizirana i manipulativna tvorba iluzije stvarnosti naša jedina stvarnost.

Kvantiteta Stojevićeva pisma ipak se ne proizvodi iz tlapnje za doseganjem izmičućega, nego iz samosvjesne igre znakovima u kojima nam je biti, u duhu ranije navedenoga stanja meta-avangarde. U „svijetu“ za koji se smatra da je lišen ontološke supstance, u „svijetu“ u kojem se svaku pojavu tretira tek kao učinak diskursa, Stojevićeva drama nastavak je tekstualne proizvodnje, samo po konvencijama, ali i protivno tim istim konvencijama formalne organizacije teksta u dramskoj literaturi. Činjenica da taj tekst, za razliku od ostatka Stojevićeva opusa, nije proizveden samo za čitanje, nego i za izvedbu, dodatno iskušava neke stavove o Stojevićevoj jezičnoj i spisateljskoj „politici“. Jezik kazališne iluzije samo će potvrditi nizom ukoričenja ustrajno ispisivano.

### III. Dizanje zavjese: predradnje dramskom pismu Milorada Stojevića

Zacijelo je već zapaženo da je ovaj naširoki uvod dramskome tekstu *Doni* krenuo iz Stojevićeva pjesništva i kritičko-teorijskih osvrta na taj dio Stojevićeve spisateljske produkcije, no razlog je tome što su nas naročito profesionalni čitatelji njegove poezije opskrbili s mnoštvom iščitavateljskih smjerokaza i interpretacijskih sugestija, temeljito i opsežno prevodeći i podupirući Stojeviću poetiku i estetiku snažnim teorijskim obuhvatom. To evidentira i Goran Rem kada navodi: „u romanima (...) doista je izašao, prezahtjevan i neusporediv, (...) neokrznut pribrañošću kritike da ga iščita. U pisanju o stihovima (...) stanje je – budimo ironični – mnogo bolje“.[25]

Objavivši *Doni* uoči prve desetogodišnjice svoje tekstualne proizvodnje, u dobi kada je već bio sasvim blizu Isusovim godinama, Milorad Stojević kao da je – kada se osvmemo na policu koju je popunjavao sada već gotovo pola stoljeća - bio prorok odlučivši se da te davne 1979. godine svoje dramsko djelo podnaslovi pojmom „eksklava“. Ono je na mapi Stojevićeve bibliografije doista još uvijek zasebno tlo okruženo sa svih strana žanrovima i formama kojima je bio skloniji i kojima je raspisanije širio granice. Ako taj dramski tekst i jest bio „kratki izlet“, utoliko je svojom unikatnošću intrigantniji

kao naizgled apartno, netipično mjesto njegova spisateljskog labirinta, iznimka. Na neki način je i „siročće“ njegova opusa, previđano, ovlašno spominjano ili marginalizirano u brojnim prigodničarskim i povodničarskim retrospektivama Stojevićeva stvaralaštva. Goran Rem u istome tekstu u „Zarezu“, kada kritički rezimiratragove odjeka na Stojevićeve naslove, dijeli tu „pospanu“ recepciju isključivo na pjesničku i proznu grupu tekstualnih reagiranja, dok Slobodan Prosperov Novak, primjerice, imat će gotovo za svaki Stojevićev naslov komentar, osim za dramski tekst.[26]

Na temelju slabijeg uvida stječem dojam da ga se kao autora jednoga dramskoga teksta previđa u sjeni produktivnijih dramskih pisaca koji su kvalitetom ili barem kvantitetom izgradili relevantnost svoga imena kada se u preglednim tekstovima nabrajaju paradigmatiska imena hrvatske dramske književnosti u kontekstu pojavljivanja postmodernog osjećaja u hrvatskome teatru sedamdesetih.[27] Ili kada se u pronalaženju zajedničkog nazivnika našega teatra sedamdesetih bilježi utjecajnost klime nakon Hrvatskoga proljeća, tj. propitivanje političke prakse i fenomena jezika bilo kao medija represije ili kao medija očuvanja nacionalnoga kulturnoga identiteta, ali i odjek druge kazališne avangarde[28], što Stojevića gotovo po svim stakama čini primjerom teatra na izmaku tog desetljeća.

Kad kažemo da je *Doni* možda „kratkoizletna iznimka“, onda je to samo uvjetna kvalifikacija i formalna razlikovna oznaka tek po genološkom kriteriju. Banalno uspoređeno, *Doni* je intrigantan kao i jedina fotografija vašega poznanika na kojoj ga se može vidjeti da je „ipak jednom nekada nekom prilikom“ nosio kravatu. Možda je Stojevićev *Doni* manje poznat, ali je u *Doniju* Stojević i te kako prepoznatljiv. Nije uopće ni pitanje je li *Doni* marginalan naslov u odnosu na glavninu Stojevićeva opusa ili esencijalno osvjetljava mnoga pitanja iz ostatka njegove bibliografije, nego je u ovom slučaju relevantan Stojevićev (jednostrani) kontakt s kazališnim medijem putem dramskoga pisma.

#### IV. Izazajvesno tematiziranje Stojevićeve drame

Vrlo je vjerojatno kako bi eventualni gledatelj predstave *Doni* već nakon prvih prizora ostao zatečen i u čudu se pitao je li to uistinu komad rađen prema dramskome tekstu „onog velikog pjesnika Stojevića“. No, svakako treba istaknuti autorsku uputu s početka spomenutoga dramskoga teksta: „Ovu eksklavu treba, i mora se, osim zadnjeg prizora, glumiti visoko patetično, onako kao u lošim dramama i provincijskim kazalištima.“[29]

Pored navedene sugestije da dramu treba izvoditi parodirano i karikirano (kojom gledatelja barem u početku dovodi u nesigurno kretanje između nedoumica što zapravo gleda: loš tekst ili lošu izvedbu, a zapravo je riječ o karakterističnom Stojevićevom odmicanju kojim se osvješćuje i naglašavanjem materijalizira svijet kazališne iluzije u posve vidljivu tehniku i napor približavanja „glatkoći“ zbilje, pa prevedemo li Stojevićevu autorsku uputu, glasila bi: „glumite da glumite“), već od uvodnih bilješki i naputaka izloženi smo bombardiranju eruditskim referencama koje svojim konotacijama dopisuju mnogobrojna potencijalna značenja i simbolike te umnažaju perspektive razumijevanja ovoga djela. Osim galerije povjesnih ličnosti renesansnoga razdoblja, naći će se tu i „holografske vizije“ već spomenutih Karloffa, židova Süssa ili pak Wilhelma Reicha, dok je glazbena podloga također precizno i s ciljem zadana, a sve je pak označeno naizgled nevezanom posvetom u diskretno minijaturmom fontu: „Merz-stupu Kurta Schwittersa“.[30]

Tom posvetom Stojević zapravo daje ključ pristupniku *Donija*, preporučivši mu da pred naizgled zbnjujućim tijekom, a posebice u motivski i simbolički radikaliziranom završetku drame referencijski oslonac potraži naglašenijim usmjeravanjem razumijevanja djela u pravcu prihvaćanja autorskih rješenja i detektiranja idejne pozadine Stojevićevih gesti i postupaka u svjetlu stvaralačke filozofije avangardnoga majstora kolaža, tim više što Schwittersa karakterizira stvaranje umjetničkih djela od otpadaka pronađenih po ulicama. Naime, Schwittersov svijet esencijalno obilježava kombinacija svog dostupnog materijala u umjetničke svrhe i praktično ravnopravno tretiranje pojedinačnih materijala, što Stojević proširuje na pronalaženje otpadaka s „ulica“ kulturne povijesti.

Stvaralački kreativna i interaktivna igra značenjima među dijelovima dramskoga teksta kolažiranjem, odnosno jednim od omiljenijih postupaka postmodernističke poetike, preporučuje se i potencijalnome redatelju koji bi ovaj komad uzeo u ruke. I u tom smislu je Stojević izrazito liberalan, ali posve u duhu postmodernističkoga prepuštanja autorskoga teksta recepcijskom preispisivanju i neograničenom dovršavanju: „ako je redatelju po volji, neka je podijeli u činove ili poluprizore, može pomiješati prizore, izbaciti ih, nadopisati, itd“.[31]

Specifičnost, nerijetko i ključan problem, ali i intrigantna napetost izvedbe dramskoga teksta jest u spektru realizacijskih mogućnosti koje se otvaraju u fazama prenošenja sadržaja s papira na daske, uključujući tako i redatelja da ne bude samo malo obrazovaniji scenski radnik zadužen za premještanje teksta na scenu, nego da svoje čitateljsko iskustvo uprizori u relativno autonomno djelo podložno daljnjim čitanjima *Donija* čitanjem redateljeva čitanja. Ukratko, da odigra čitanje. Redatelju je pak sloboda čitanja *Donija* izrazito široka budući da Stojević vlastiti tekst tretira onako kako i on sam čita ukupnu književnost i kulturu: kao puki materijal podložan reciklaži, kompilaciji i kolažiranju svega sa svime po nahodanju kreativnoga impulsa i asocijativne logike u procesu nizanja tragova papirom. Stojević ni vlastiti tekst ne pošteduje tretmana kojim autorski koristi postojeću tekstualnu i kulturnu baštinu te upisuje *Doni* kao tek još jednu kariku u beskonačnome procesu preispisivanja.

U kojoj mjeri dramski tekst kao autorsko djelo čije riječi i zamisli želimo čuti i vidjeti smije postati sve marginalnija „Biblija“ u redateljskom udaljavanju čija predstava s predloškom u svojoj jezgri ima tek tankonitne veze pripada inače dugotrajnoj polemici teatrološke struke, umjetnika, ali i taština, a koje je Anne Ubersfeld u knjizi *Reading Theatre*[32] ekonomično svela na opreku tiranija teksta – tiranija scene. Politiku sedamdesetih u teatru po tom pitanju Lada Čale Feldman definira kao „odstup autoriteta dramskoga pisma“[33] i kao sve veće „suprotstavljanje diktatu dramskoga teksta“.[34]

Postmodernistički senzibilizirani Stojević iznevjerio bi narav svoje poetike kada ne bi svoj dramski tekst ponudio kao otvoreno djelo, dopisivano i preispisivano čitalačkim množenjima isprovociranih shvaćanja, uključujući i redateljevo odriješene ruku, budući da je Stojeviću njegov dramski tekst tek jedna postaja u nizu odavno započete procesualnosti i intertekstualnoga nasljeđivanja i označiteljske beskonačnosti. Jasno je, Stojević nema iluzija da bi

mogao išta strožim diktatima zacementirati staze kojima bi trebalo kročiti kroz njegov tekst na putu do nagradnog cilja autorove unikatne poruke ili zadati minuciozne odredbe eventualnome uprizorenju ne bi li izvedba bila strogo kontrolirana i bez izravna autorova nadzora, nego ranije spomenutim mnogobrojnim navodima izlazi u susret maksimalno otvorenoj mreži značenja čijoj je razigranosti svatko dobrodošao uvećati veselje. Sugerirani orijentiri kojima se ocrtava topografija značenjskih polja i za kojima posežemo kao uporištima u nastojanju fiksiranja fluidirajuće semioze *Donija* funkcionalni su koliko i *pop bumperi* u filiperu: kuglica vrtlavdo udara i odbija se donoseći bodove koje ne možemo unaprijed izračunati.

Iako su na brojnim mjestima istaknuti signali autoreferencijalnoga provociranja kazališnoga medija i metatekstualna osviještenost o artifičijalnosti drame ukazivanjem na činjenicu da je riječ o iluziji spram koje treba zauzeti distancu, to je samo prvi stupanj Stojevićeva ogoljeloga ukazivanja na fiktionalnost prikazivanoga. Tko se pak želi zanijeti pričom, dobit će je, premda ispriopovijedano u *Doniju* služi upravo dekonstruiranju, ironiziranju i parodiranju narativnih mehanizma diskurzivne tvorbe kao našega falsificirajućega svojstva koje nas trajno dijeli od zbilje i autentičnosti, što je eksplicitno najekstremnije izneseno u antologijskome prizoru kada mučitelji torturom prisiljavaju žrtvu da priznaje teorijske definicije stila i biografije.

Naime, ukratko prepričano, radnja je usmjerena na pisca biografija Giorgia Vasarija. Niz likova koji po kriterijima „povijesti velikih“ ili „povijesti generala“ zaslužuju biografije muče i maltretiraju Vasarija kako bi ih opisao u ljepšem izdanju. Dijalozi su nerijetko zapetljani u intelektualistička „prepućavanja“ o teorijskim nijansama manipulativnih aspekata proizvodnje biografskoga žanra u širokom rasponu od simuliranja biografske vjerodostojnosti do strategija institucionaliziranja fikcionalnoga u povijesnu činjenicu ili barem u diskurzivno i materijalno učinkovite čimbenike za daljnji tijek povijest kao oblikovateljice zbilje. Podsjetimo, akademska su pera[35] tijekom razdoblja popularnosti teme i problematike (auto)biografskoga žanra doista kirurški razdjelila sve instance (auto)biografskoga diskursa, relativiziravši ono „životno“ iz pojma (auto)biografije i stavivši težište na grafijsko, odnosno na pisanje koje u strahovitim mjerama prerađuje, izobličuje i montira iznošeno iskustvo proživljenoga. Dodajmo, (auto)biografski žanr bio je jedna od posljednjih formi tekstualnoga oblikovanja „autentičnog iskustva“ kojim se još moglo „prodati“ trikove i iluzije da autor, jezik, književnost ne lažu. Danas je apsolvirana činjenica o velikom i perifernom jazu između proživljenoga i prepričanoga, između prakse i diskursa, između empirijske stvarnosti i sustava znakova kojom je posredujemo s uvijek izgubljenim dijelom[36] između zbilje i njene reprezentacije: „ono što vidimo, slušamo ili spoznajemo uvijek je odgođeno nekim medijem“.[37] A i činjenica da su autobiografije preimenovane u autofikcije sve govori. Naprosto, u prenošenju „životne istine“ upliću se narativizacija (odnosno kauzalno, linearno, teleološki usmjerena i fabularno organizirana kontingencija empirijskoga svijeta). Fiktionalizacija, odnosno narativno (samo)oblikovanje nije vjeran odraz onoga što jest i kako je bilo, nego je prilagođeno zakonima već unaprijed zacrtane priče s ideološkim interesom u svome ishodištu i cilju, što (samo)narativizaciju čini selektivnom i prerađenom k zamišljenoj ili željenoj projekciji /fikciji. I na koncu, na djelu je tekstualizacija, iskustvo prevedeno u jezik zatvara se u sustav u kojem diktati diskurzivnoga preoblikovanja caruju, taktizirano nadređujući stvarnosti svoju interesnu verziju kao simbolički poredak koji je jedina realnost.

U tom su kontekstu onda posve jasni Stojevićevi prijevodi tih teorijskih uvida kada po stranicama *Donija* niže replike: „biografija ne smije biti prozima“; „kako je teško sačuvati biografiju“, „stil je uzvišena varka“, „biografija je stil ambicija“...

Ono što Stojević drammatizira i kroz što oživljava visoku teoriju jest napetost i sukob tih instanci, njihove motivacije, ideološku pozadinu i njene strategije, a što je teorija već razlučila iz monologa naizgled homogeniziranoga teksta koji bi spram zbilje pretendirao dijeliti znak jednakosti. Svedenost života na puki sustav znakova u *Doniju* je predstavljeno i tragično i ironično, posebice kada se likovima izmjenjuju statusi subjekta i objekta u igrama dominacije nad diskurzivnim premežavanjima pokušaja proizvodnje učinaka značenja.

Tko je autor, tj. subjekt života? Onaj koji ga ispisiuje svojim življenjem ili onaj koji ga prepisuje na papir? Što je tu čemu puki trag ili otisak? Čija će istina zadobiti snažniju učinkovitost? Istina onih koji je jamče proživljenošću ili istina onih čije će se tumačenje institucionalizirati u činjenicu? Što je onda fikcija? Dekonstruirani tekst ili prohujali život o kojemu će tekstualizirana laž postati materijalna podloga u izgradnji autoriteta povijesnoga i znanstvenoga govora „isključivo o činjenicama“?

Kada shvate te nijanse, tj. kada shvate da su u procijepu između subjekta kao ontološke kategorije i subjekta kao konstrukta diskursa, Vasarijevi mučitelji u tren dotičavaju na teren na kojem se zapravo cijela igra zapravo vodi i dobiva te nastoje ovladati silama proizvodnje učinaka kako bi ponovno postali subjekti, makar i po nužnu cijenu fabriciranja sebe samih, što ih, paradoksalno, poništava. Ne samo da se gube u tekstu, u biografskoj verziji, nego i u praksi, u proizvodnji poželjnijih verzija onoga što za sebe misle da bi trebali biti u očima drugih. Odnosno, počinju dizajnirati svoje živote, počinju raditi na biografskome „štofu“. Dogodi im se onaj klik koji se i danas događa onim ljudima koji promijene svoje ponašanje čim osjete da je kamera uključena. Suvremeni bi gledatelj stoga vrlo jasno shvatio poantu: spremni smo žrtvovati svoje živote i nekakav pretpostavljeni identitet radi onog života za koji umišljamo da je autentičniji, onaj koji nas umjetno predstavlja drugima, budućima i sebi samima.

„Ima tu previše igre, a premalo strasti“, zapisuje Stojević. [38]

Stojević ulazi i u psihologiju likova, pa detektira strahove i lutanja koja se smjenjuju u ovoj pirandelovskoj pobuni biografiziranih zbog panike oko imidža i uslijed ambicije za strogo kontroliranim likom i djelom. U skladu sa svojim teorijskim *backgroundom*, on nam portretira skalu neraspoloženja likova koji metodom pokušaja i pogrešaka počinju razumijevati da ni na koji način ne mogu ostvariti kontrolu nad interpretacijama ma koliko god besprijekorno preraspoređivali znakove koji bi ih trebali predstavljati. Štoviše, ne samo da postupno otkrivaju kako je nemoguće propisivati interpretacije ili diktirati značenje onom skupu znakova koji bi predstavljao njihov zacementirani portret, nego ne mogu ni kontrolirati taj naizgled definirani skup znakova budući da je – sve znak. Što znači da ne samo da ne mogu ovladati svim mogućim interakcijama proizvodnje značenja, nego je posve iluzorno umišljati postizanje totaliteta. Njihove početne borbe oko premošćivanja i usklađivanja riječi i djela stilizacijom zapisivanoga ili institucionalizacijom „bolje polovice fikcije“ uvodna je naivnost intelektualnoga i filozofskoga sazrijevanja koje će proživjeti kroz bezdane poststrukturalističkoga svijeta u koji ih je Stojević

bacio. Ako manipulativno i kalkuliraju s činjenicom da je ionako sve slika, reprezentacija, ono što manipulira njima jest vječito promjenjiva mreža značenja koju slika dobiva odnosom s tko zna kojim drugim slikama. Kad Stojević naslovu *Doni* dodaje ironično *Vječnost najduže traje*, onda dijelom govori i o tom vječnom radu označavanja i preoznačavanja – trajna je to nestabilnost koja izluđuje likove.

Upravo se zato pred kraj teksta likovi „šekspirijanski“ poubijaju sve dok na sceni ne ostane samo lik pape Pavla III., koji je nakratko ponesen krvavom idilom postignute pustoši: nema više subjekata koji bi proizvodili njegovo značenje, u miru praznine uživa apsolutnu komociju solipstističkog i narcisoidnog zrcaljenja. Međutim, Papa je u ovoj drami loš poststrukturalist, preračunao se, metaforičkom scenskom realizacijom završivši u ništavilu: nema subjekta bez odnosa s drugima kao konstitutivnom izvanjskošću.

## V. Izlazak na bis

Postoji još jedan aspekt ove problematike koji možda predstavlja najprovokativniji sloj Stojevićeve drame, ali je posve razumljiv u kontekstu dekonstrukcijske osjetljivosti prema paradoksima, a u ovom konkretnom slučaju prema identičnosti naizgled krajnje oprečnih retorika. Naime, u jednom od ključnih obrata *Donija* razotkriva se da Vasari namjerno trpi mučenja kako bi u korist svoje biografije izrastao u žrtvu. Ovakvo ukazivanje na činjenicu da se prakse suprotnog predznaka zasnivaju na istim strategijama diskursa moći provokativno dobiva na težini kada je na suprotnom polu „sveta žrtva“, no izbor uopće nije diskutabilan kada se ovih dana osvrnemo po kulturnoj sceni i pokažemo prstom na persone koje provociraju sukobe kako bi si uvećale značaj statusom žrtve ili disidenta.

Procijepi, manjkovi, viškovi i odsutnosti koji se događaju biografskim uključivanjem i isključivanjem samo je najočitiji primjer spektra problema nepotpunog ili falsificirajućeg pokrivanja zbilje diskurzivnom praksom, kao što je i borba za imidž najpopularniji motiv ovoga dramskoga teksta, suvremenom gledatelju možda najprepoznatljiviji aspekt koji korespondira s današnjim fenomenima *celebrity* kulture. Međutim, upućeniji u poststrukturalističku i postmodernističku misao prepoznat će kroz Stojevićeve replike niz parafraza ključnih teorijskih kretanja tih godina. Drugim riječima, razotkrivajući mehanizme tvorbe biografske fikcije i strategije autoritativnosti toga žanra u konstruiranju vjerodostojnosti i činjeničnosti, očekivano je da je posegnuo za još jednom narativnom praksom koja dijeli mnoge prijepore s biografijom. Ukoliko je biografija osobna povijest, analogno je stoga osvrnuti se i na historiografski tekst i tekstualnost povijesti.

Stoga Stojević kroz usta likova i njihovu interakciju, kao i kroz reakciju na razvoj okolnosti u radnji proizašlih iz logike autorove idejne niti praktično preispituje autoritet historiografskoga teksta i „povijesne istine“ na tragu teorijskih zaključaka koje možemo ekonomično predstaviti posluživši se sažetkom iz pera Vladimira Bitija: „U njegovu se (Barthesovu, op.a.) odgovoru ispostavlja da je povijest prikupljanje označitelja, a ne činjenica odnosno da je – baš kao i njezina književna pamjakinja – samo osobita kombinacija i organizacija značenja namijenjena postizanju 'učinka zbiljskoga'. Taj se pak učinak ostvaruje ideološkom operacijom.“[39]

Milorad Stojević se ovim dramskim tekstom pridružuje tadašnjem rastu žanrovskoga trenda historiografske fikcije, umjetničkoj praksi koja se nadahnula slučenjem ili poznavanjem kritičko-analitičkih uvida sljedećeg karaktera: „Predodžba o historiografiji kao strogoj, objektivnoj znanosti ozbiljno je uzdrmana, a u prednji je plan izbila njezina figurativna, fikcionalna strana. Taj je obrat bio podržan uvidom da je svaka historiografija u načinu na koji uspostavlja događajne sveze, unatoč svekolikom naporu znanstvene refleksije ipak prisiljena slijediti stanovite nesvjesne epistemološke granice. Budući da isti ti obrasci, makar i na drugačiji način, vrijede i za fikcionalne diskurze, donedavno se 'sveta' granica između historiografije i književnosti iznenada zatekla premještenom u korist drugačije oblikovane interdiskurzivne sveze“.[40]

Stojević ide i korak dalje. Ne samo da ukazuje na sada već notornu neistinitost, šupljikavost i klimavost historiografskoga traga povijesti u onim aspektima koje precizno dijagnosticira Tvrtko Vuković kada zapisuje: „Najprije treba uočiti da se konvencije historiografije dovode u izravnu vezu s estetikom, a potom i u odnos s narativnim strategijama raspisivanja, diseminacije. Time povijesna 'istina' biva u isti mah iskazana i zaničkana. Njezina se 'izvornost' prikazuje kao zakašnjela/odgođena pripovijest (...). Ukratko, povijest je shvaćena kao diskurzivni konstrukt koji proizvodi određenu vrstu znanja o prošlosti iznesena na svjetlo dana snagom žanrovskoga uređaja“.[41]

Naime, Stojevićevi likovi su toga i te kako svjesni, pa počinju ciljano pisati, montirati i režirati povijest i prije nego što se dogodila. Vrijeme je prazan papir po kojem treba ispisati živ predtekst pomicanjem ljudskih figura, a pri tome neprekidno vodeći računa o osnaživanju i očuvanju svoje centričnosti. Tj. perfidni načini kojima likovi pokušavaju skrojiti svoje biografije režiranjem svojih života, a naročito u epizodi insceniranja revolucije (koju Stojević uspoređuje s kamevalom), odaju subjekte upućene u činjenicu da će im se životi i povijest materijalizirati u tekst koji će ih nadomjestiti kao jedini znak/trag, nastaviti im trajanje po svojim zakonitostima i izloženostima, pa stoga već u zbilji djeluju prema logici i kriterijima žanra, podilazeći njegovom načinu funkcioniranja ne bi li preduhitili diskurzivne učinke i izmanipulirali razlike, nadigrali autonomnu dinamiku narativnoga označavanja. To je inteligencija koju zapažamo kod stanara u *reality show* emisiji Big brother već u drugoj sezoni: poučeni greškama stanara iz prve sezone, koji su ušli u tada još nepoznat teren, i zapažajući koji nesporazumi proizlaze iz činjenoga u odnosu na medijsku reprezentaciju te koja ponašanja pridobivaju publiku, stanari druge sezone već su postali manipulativniji, ušavši u Big Brother s taktikama, scenarijem i planom da igraju ulogu koje smatraju dobitnom kombinacijom u odnosu na „prozrete“ mehanizme proizvodnje slike o njima.

Stoga, vodeći uvijek računa o slici koja će ostati za njima i gledajući se iz perspektive budućega, Stojevićevi akteri su egoisti koji podređuju svijet vlastitoj afirmaciji i oblikuju ga u svrhu vlastite spomeničnosti.

Ukratko, Stojević tijekom drame „otkida“ kariku po kariku diskurzivne transmisije, pri čemu polazišna, empirijska stvarnost nije gotov materijal koji se naknadno spomenutim transmisijama dotjeruje, cenzurira, stilizira, već je empirijska stvarnost već falsifikacija na djelu, režija, konstrukt.

Nemoguća stabilizacija značenja uslijed beskonačne procesualnosti među prikupljenim označiteljima koji se nepredvidljivo emancipiraju u zaseban sustav/svijet, čineći i zbilju vrstom teksta sa svim imanentnim prijepomostima rada razlika u tekstu, tim više što se zbilja uspostavlja diskurzivno, središnja je problematika Stojevićeve drame. Kako ne bi bila uprizorena isključivo retorički, kroz dijaloge likova, u drami se i nizom drugih uputa ostalim kodovima kazališnoga jezika k „zornijoj“ simbolici ocrtava ta problematika.

Stoga likovi u *Doniju* nerijetko nose maske, što je posve jasna poruka o izostanku supstancijalnoga identiteta te o artificioznosti i promjenjivosti identita. *Donijevi* likovi nisu ontološki subjekti, nego praznine koje se definiraju označavanjem, a takav identitet je – kako je već rečeno – artificiozan, promjenjiv i nestabilan, arbitran i proizvoljan, na tragu definicija da je subjekt tek učinak diskurza i njegovih označiteljskih praksi. Ono što ti likovi žele upisati u biografiju i povijest nije moguće fiksirati ni s ove ni s one strane prividne granice teksta: ukoliko u spomenutim žanrovima žele ostvariti trajni trag, taj trag će se samo trajno mijenjati. Ukoliko se u spomenutim žanrovima žele prepoznati, sagledati kroz zrcalni odraz, problem je u tome što nije mutno zrcalo, nego oni sami, zbog fluidirajućega identiteta koji je u trajnom procesu nikad završivog (samo)preispisivanja.

Ta „interiorizacija“ problematike diskurzivnih tvorbi i odgode značenja do nikad konačne definicije, što čini ne samo poretke, nego i subjekte uzdrmanima i u trajnom previranju, sažeta je u ključnom prizoru slikanja portreta, kada se komentira nemogućnost fiksiranja lica zbog rada vremena i starenja.

## VI. Zaključak

„U nas je sve u maskama. Tako je mnogo realnije“, [42] navodi jedan lik u drami. To otvara vrata Baudrillardovim razmišljanjima, ali prije bih ovu formulaciju pripisao razmišljanjima na tragu radova Jacquesa Deridaa i njegovim vrtoglavih opisima o nepostojanju izvornoga. Stoga će nerijetko *Donijevi* likovi posegnuti i za konstrukcijama kao što su „fatalni nedostatak sebe“ ili „amnezijско polje“, referirajući na konstitutivni nedostatak subjekta. Maska kao opredmećeni simbol znaka multiplicirano oslikava da je sva „realnost“ od samih znakova, pa stoga likovi s vremenom spoznavaju tragediju činjenice da je znak uvijek drugotan, samo je stvar oportunog kompromisa hoćemo li se oslanjati o njega kao o autentičan znak onoga što ipak prihvaćamo imenovati pojmom stvarnost.

Sva dijagnosticirana teorijska i filozofska podloga dramskoga teksta *Doni* potvrđuje idejni i svjetonazorni kontinuitet Stojevićeva rukopisa, a prakse kojima se Stojevićeve ideje i polemike ispisuju pripadaju prepoznatljivom poetičkom repertoaru metateatarskog kazališta sedamdesetih i teatra koji (pred)osjećajem postmodernoga kroči u osamdesete. Primarno književnik, Stojević se nije ustručavao niti prelaziti u druge medije, niti upisivati druge medije u književnost, u skladu s postmodernom otvorenošću, s postmodernom sklonosti nivelaciji visokoga i niskoga, prošloga i sadašnjega i u konačnici u skladu s postmodernim dokidanjem hijerarhija i propitivanjem granica. Naglašena usmjerenost na jezik i diskurzivne učinke povezna je tema gotovo cijela njegova opusa, a plod je intelektualne klime u desetljeću u kojem je Stojević formativno stasavao u autora.

## LITERATURA

1. Biti, Vladimir *Strano tijelo pripovijesti*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000.
2. Car-Mihec, Adriana „Postmoderna drama“. *Fluminensia* 1-2/1999., Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka 1999., str. 49-72.
3. Čale Feldman, Lada „Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih“. [http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman\\_Humor.pdf](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Humor.pdf). (posjet 15. 4. 2013.).
4. Ibersfeld, An *Čitanje pozorišta*. Vuk Karadžić, Beograd 1982.
5. Maleš, Branko *Razlog za razliku*. AltaGama, Zagreb 2002.
6. Milanja, Cvjetko *Doba razlika*. Stvarnost, Zagreb 1991.
7. Prosperov Novak, Slobodan *Povijest hrvatske književnosti IV*. Marjan Tisak, Split 2004.
8. Rem, Goran „Moglo bi biti bizarno kada već ne bi bilo“. U: *Zarez*, br. 156., 3. 6. 2005., Zagreb, str. 13-14.
9. Rem, Goran „Svijest, žudnja i zabava u poeziji Milorada Stojevića“. U: Stojević, Milorad *Ponterosso, izabrane pjesme 1971.-1999*. Grafrade, Zagreb 2000., str. 389-416.
10. Stojević, Milorad „Doni ili vječnost najduže traje“. *Dometi* 1-2/1979., Matica hrvatska, Rijeka 1979., str. 19-60.
11. Vuković, Tvrto *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Disput, Zagreb 2005.

[1] Rad je izvorno objavljen u zborniku *Podrubak razlike – književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića* (ur. Sanjin Sorel). Facultad, Rijeka 2014., str. 211-234.

[2] Maleš, Branko *Razlog za razliku*. AltaGama, Zagreb 2002., str. 162.

[3] Rem, Goran „Svijest, žudnja i zabava u poeziji Milorada Stojevića“. U: Stojević, Milorad *Ponterosso, izabrane pjesme 1971.-1999*. Grafrade, Zagreb 2000., str. 395.

[4] Maleš, Branko (bilj.2.), str. 162.

[5] Isto, str. 162.

[6] Rem, Goran (bilj.3.), str. 408.

[7] Vuković, Tvrto *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Disput, Zagreb 2005., str. 6.

[8] Isto, str. 32.



- [9] Upravo u dramskom tekstu *Doni* naše početne simpatije prema mučenom liku bit će iznevjerene kada se otkrije da se po načinu razmišljanja i motivima nimalo ne razlikuje od svojih mučitelja, koje je iz pozicije „žrtve“ i „otpora“ izmanipulirao retorikom daleko perfidnijom od puke demagogije.
- [10] Maleš, Branko (bilj. 2.), str. 153.
- [11] Isto, str. 155.
- [12] Predstavljajući Stojevićevu zbirku *Iza štita*, Goran Rem navodi: „Motivski materijal složen od 'antičke' reciklaže, sa svjetlošću, bogovima, tminama, providnošću, hramovima, glazbom i kruhom, gotovo uspješno obavlja prvu prijevartu čitatelja, pa se on, čitatelj, počinje namrštena čela brinuti zbog kakva 'pozadinskog smisla', što ga ta motivska tkanina zacijelo skriva i propituje“. U: Stojević, Mlorad (bilj. 3.), str. 392.
- [13] Isto, str. 416.
- [14] Milanja, Cvjetko *Doba razlika*. Stvarnost, Zagreb 1991., str. 19.
- [15] Stojević, Mlorad (bilj. 3.), str. 408.
- [16] Isto, str. 413.
- [17] Milanja, Cvjetko (bilj. 14.), str. 20.
- [18] Stojević, Mlorad „Doni ili vječnost najduže traje“. U: *Dometi 1-2/1979.*, Matica hrvatska, Rijeka 1979., str. 40.
- [19] Isto, str. 50.
- [20] Isto, str. 45.
- [21] Maleš, Branko (bilj. 2.), str. 154.
- [22] Milanja, Cvjetko (bilj. 14.), str. 24.
- [23] Goran Rem, opisujući Stojevićeve jezične igre, ukazuje i na sklonost mu da jezičnu igru, između ostaloga, prakticira tako što se „premeću“ i zabavljaju riječi, riječi iz bliskoga slovnoga sastava“. U: Stojević, Mlorad (bilj. 3.), str. 404.
- [24] Ovino o pomičnosti periodizacijskog kriterija datiranja postmoderne u hrvatskoj kulturi, jer neki ga - poput Maleša, primjerice - kvalificiraju i kao protopostmodernistu.
- [25] Rem, Goran „Moglo bi biti bizarno kada već ne bi bilo“. „Zarez“, br. 156., 3. 6. 2005., Zagreb, str. 13-14.
- [26] Prosperov Novak, Slobodan *Povijest hrvatske književnosti IV*. Marjan Tisak Split, 2004., str. 134-136.
- [27] Car-Mhec, Adriana „Postmoderna drama“. U: *Fuminensia 1-2/1999*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka 1999, str. 49-72.
- [28] Čale Feldman, Lada „Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih“. [http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman\\_Humor.pdf](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Humor.pdf). (posjet 15.4.2013)
- [29] Stojević, Mlorad (bilj. 18.), str. 21.
- [30] Isto, str. 19.
- [31] Isto, str. 21.
- [32] Ibersfeld, An *Čitanje pozorišta*. Vuk Karadžić, Beograd 1982.
- [33] Čale Feldman, Lada (bilj. 28.).
- [34] Isto.
- [35] No, čini mi se, ipak kasnije od godine objavljivanja ovoga dramskog teksta.
- [36] „Nepregledni odnosi čovjeka i materijalne stvarnosti, takoreći sve što postoji, nastaju uslijed nesposobnosti prikazivačkih mehanizama da tu 'ukupnost' obuhvate bez ostatka, isključivanja ili podvajanja, a taj je višak/manjak/razlika, paradoksalno, upravo ono čime je spoznaja uvjetovana“. U: Vuković, Tvrtno (bilj. 7.), str. 21.
- [37] Isto, str. 62.
- [38] Stojević, Mlorad (bilj. 18.), str. 41.
- [39] Biti, Madimir *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 17.
- [40] Isto., str. 32.
- [41] Vuković, Tvrtno (bilj. 7.), str. 121.
- [42] Stojević, Mlorad (bilj. 18.), str. 49.